خرد هرمنوتیک

بابک احمدی

این مقاله متن سخنرانی بابک احمدی است در «انجمن حکمت و فلسفه»، شانزدهم اردیبهشت ۱۳۷۲.

عنوان بحث امروز «خرد هرمنوتیک» است. اگر جسارتی زیاده نبود عنوانش را «سنجش خرد هرمنوتیک» می‌گذاشتم؛ جسارت به دلیل قیاسی که با عنوان کتابی پیش می‌آید که یکی از بزرگترین کارهای خرد انسانی است.

هرمنوتیک از نام «هرمس» یکی از خدایان یونانیان آمده است، و این هرمس پیام‌آور میان خدایان بود، و راهنمای زندگان در سفر و روح مردگان به دنیای دیگر. هرمس در سرود واپسین ایلیاد از زبان زئوس چنین معرفی شده: «تو به درخواست‌های آدمیان گوش می‌دهی و یاورشان هستی».[۱] افلاتون در کراتیلوس هرمس را آفریننده‌ی زبان و گفتار دانسته است.[۲] در فارسی هرمنوتیک را به «علم تفسیر»، «علم تأویل» و «هنر تأویل» برگردانده‌اند؛ اما به گمانم درست‌تر آن است که واژه‌ی هرمنوتیک را به کار بریم. البته بنیان هرمنوتیک بر تفسیر و تأویل است و پیشینه‌اش به گذشته‌های دور بازمی‌گردد، به روزگار خواندن و شرح متون مقدس هندیان، یونانیان و ادیان سامی. در زبان عربی (و فارسی) تفسیر که در لغت به معنای آشکار کردن است و پیدا کردن، بیان معناهای ظاهری متن دانسته شده، یعنی فهم متن آن‌سان که در ظاهر ادبی خود می‌نماید: شناخت واژگان و قاعده‌های صرف و نحو، اصول ادبی و زبانشناسیک.

اما تأویل با تفسیر تفاوت دارد. تأویل راهیابی است به معنای باطنی و نهانی متن. به همین دلیل در بحث از هرمنوتیک مدرن از این واژه سود جسته‌ام. جلوتر از قول پل ریکور خواهیم

دانست که تأویل به همین معنای کشف باطن متن به کار می‌رود. تأویل در عربی به معنای بازگشت است، و بر بازگرداندن چیزی به اصل آن دلالت دارد. ناصرخسرو حکیم و متکلم اسماعیلی در **جامع‌الحکمتین** نوشته است: «و تأویل بازبردن سخن باشد به اوّل او، و اوّل همه موجودات ابداع است کو به عقل متحدست، و مؤید همه رسولان عقل است.»[۳]

واژه‌ی لاتینی Interpretatio که تأویل را در برابر آن به کار می‌بریم، از همان آغاز کار، دشواری می‌سازد. تبار این واژه Interpres بود، کسی که میان دو مکان در آمدوشد باشد. پس واژه‌ی Interpretation را ــ که امروز در زبان‌های اروپایی به معنای تأویل به کار می‌رود ــ می‌توان رفت‌وآمد میان دو عامل یا دو متن دانست؛ و ژاک دریدا که تأویل را «سرگردانی میان دو یا (معمولاً) چند متن» خوانده به بیراه نرفته است. واژه‌ی لاتینی مورد بحث ما نخست به معنای توصیف به کار می‌رفت و سپس به معنای کشف چیزی پنهان: کشف راز متن، معنا یا معناهای درونی و پنهان متن. کاربردهای متفاوت رایج در زبان‌های اروپایی امروز نمایانگر گونه‌ای کنش است که معنا را نمایان کند، یا بیآفریند. یک کامپیوتر داده‌ها را «تعبیر» می‌کند؛ نوازنده‌ی سازی تک یا یک رهبر ارکستر قطعه‌ای موسیقی را «اجرا» می‌کنند؛ مترجمی متنی را از زبانی به زبان دیگر «ترجمه» می‌کند؛ کار غیبگویی یونانی این بود که اراده‌ی خدایان را «توضیح» دهد، این‌همه واژگانی هستند در برابر Interpretation.

آیا می‌توان کار مترجمی را که معناها را در پیکر نشانه‌های زبانشناسیک تازه‌ای «منتقل» یا «بیان» می‌کند، تأویل خواند؟ آیا کار ذهنی هوشمند یا دستگاهی که به هر شکل نشانه‌های رقمی و نشانه‌های قیاسی را به یکدیگر تبدیل می‌کند تأویل است؟ فکر می‌کنم که بهتر است این معنای محدود، یعنی گذر از دستگاهی نشانه‌شناسیک به دستگاهی دیگر، یا انتقال معناها درون یک دستگاه را «تفسیر» بخوانیم، و به کاری پیچیده‌تر تأویل بگوییم: کشف یا آفرینش معنا یا معناها تازه.

شماری از اندیشمندان که در زمینه‌ی هرمنوتیک مدرن نوشته‌اند تفسیر را کنش ساده‌ای دانسته‌اند: درک یک معنا. روانشناس می‌تواند ساده‌ترین گونه‌ی ادراک حسی (برای نمونه درک آوایی پس از شنیدن آن) را تفسیر یا تعبیر بنامد. هر چند کشف یک معنا یا توصیف آن «تأویل» نیست، اما می‌توان آن‌را راهگشای تأویل دانست. بسیاری از ابیات در غزل‌های عاشقانه‌ی سعدی تک‌معنایی هستند. درک این معنای ساده توجه ناقد را متوجه شیوه‌ی بیان می‌کند، یعنی کاربرد قاعده‌های نظریه‌ی ادبی و نظریه‌ی بیان. هر چند اینجا توصیف معناشناسیک آسان است، اما درک سبک یا روش بیان دشوار است. درک معنای بسیاری از ابیات در غزل‌های حافظ دشوار است. معنای عاشقانه‌ی آن‌ها که در نگاه نخست جلوه‌گر می‌شود معناهایی دیگر را پنهان می‌کند که در تأویل، افق معنایی تازه‌ای، و از این رهگذر ضرورت طرح مفاهیمی جدید از روش بیان را پیش می‌کشد.

بنیادین و نگرشی غیراُنتیک وارد می‌شود. و این است علت رویکرد هیدگر به سوی شعر در دوره‌ای از کار فلسفی‌اش که به «دوره‌ی متأخر» مشهور شده است.

هر چه سخن فلسفی از سرنمون سخن علمی دور و به سرنمون سخن هنری نزدیکتر شود، تأویل ارزشی بیشتر می‌یابد. خرد هرمنوتیک خرد تجربی نیست، چون حقیقت هر تأویل (بر خلاف فرضیه) نمی‌تواند موضوع آزمون قرار گیرد، یعنی از راه آزمون عینی، درستی یا نادرستی آن ثابت نمی‌شود. هر تأویل چون در افق دلالت‌های معنایی جای می‌گیرد ابطال‌پذیر نیست، یعنی دامنه‌ی معنایی‌اش محدود نمی‌شود. ممکن است تأویلی در عمل کارآیی نیابد، یا کارآیی خود را از دست بدهد، اما این «بی‌حاصلی» و به کار نیآمدن با آنچه ابطال می‌خوانیم تفاوت دارد. از آنجا که تأویل‌ها به دقت اثبات‌پذیر یا باطل‌شدنی نیستند، هرمنوتیک از سخن علمی دور می‌شود. نکته‌ی اصلی هرمنوتیک مدرن نداشتن ضابطه است، یعنی نبودن معیاری که درست را از نادرست جدا کند. میان نهانگری متن، نهان بودن معنا بر مؤلف، و عدم یقین مخاطب رابطه‌ای هست. هنرمند (و متفکر) که می‌دانند از همه چیز باخبر نیستند، نمی‌دانند چرا اما به هر رو اثری، ایده‌ای (یا حتی اگر ترجیح بدهید، می‌توانیم گفت پنداری) را می‌آفرینند. بعدها مخاطب با این آفریده‌ی ذهنی یا خیالی گفتگو می‌کند، حدس می‌زند که معناهایی در میان است، آن‌ها را پیش می‌کشد، به افق دلالت‌های معنایی اثر گسترش می‌دهد، «استراتژیِ خواندن» را می‌آفریند... اما هرگز به یقین نمی‌تواند بگوید که حق با اوست.

آنچه تا اینجا گفتم بر پایه‌ی این پیشنهاده استوار است که سخن علمی آرمان گالیله را چونان هدف پیش رو دارد. اما این نکته‌ی مهم را نباید از یاد برد که بسیاری از اندیشمندانی که در روزگار ما درباره‌ی فلسفه‌ی علم نوشته‌اند با آن آرمان میانه‌ای ندارند. آنان در هر نظریه یا سرمشقی که در مباحث علمی طرح می‌شود همان سویه‌ی مبهم و منش چندمعنایی را می‌یابند که بیشتر در سخن هنری (و از جنبه‌هایی در سخن فلسفی) مطرح می‌شود. جدا از این گادامر در رساله‌ی «متن و تأویل» به تأکید نوشته است که چون در فلسفه‌ی علم به «تاریخ علم» دقت کنیم (یعنی به سنت سخن علمی که در محدودیت یا افق دلالت‌های روزگارش زندانی نمانده است) به جنبه‌ی چندمعنایی سخن علمی پی می‌بریم.[۲۸]

آیا می‌توان گفت که فیزیک مدرن با اصل «عدم قطعیت» به مسیری همانند راهی گام نهاده که خرد هرمنوتیک در فلسفه گشوده است؟ دانش من در این زمینه بسیار کمتر از آن است که بتوانم پاسخی بیابم؛ اما مایلم توجه شما را به فصل هفدهم کتاب ورنر هایزنبرگ به نام جزء و کل جلب کنم.[۲۹] این فصل شرح بحثی است میان هایزنبرگ و دو فیزیکدان اتمی نیلس و ولفگانگ در تابستان ۱۹۵۲. جمله‌هایی از این بحث را نقل می‌کنم: «... نظریه کوانتومی نمونه جالبی از این حقیقت است که پاره‌ای ارتباط‌ها را کاملاً می‌توان فهمید، هر چند فقط می‌توان به زبان تعبیر و تمثیل از آن سخن گفت... شاید همین نکته درباره همه مسائل کلی فلسفی، و به‌خصوص درباره

مابعدالطبیعه درست باشد. ما ناگزیر به زبان تمثیل‌ها و تعبیرهایی سخن می‌گوییم که منظورمان را درست بیان نمی‌کنند و نیز گاهگاه نمی‌توانیم از چنگ تناقض بگریزیم. با این‌حال تعابیر به ما کمک می‌کنند که هر چه بیشتر به واقعیات امور که وجودشان را نمی‌توان انکارکرد نزدیک شویم. [به گفته‌ی شیلر] «حقیقت در اعماق خانه دارد».[۳۰]

در ساده‌ترین رویدادهای زندگی هرروزه نیز می‌توان تأویل را همچون درجه‌ای متعالی از کنش داوری دید که از «ادراک حسی» فراتر می‌رود. تصویری (دیوارکوبی) از یک خانواده که روز تعطیل با سواری به بیرون از شهر رفته‌اند: پدر و دو پسرش فوتبال بازی می‌کنند و مادر و دختر در حال آماده کردن سفره‌ی غذا هستند. تأویل ۱) این دیوارکوب یک آگهی تبلیغاتی است؛ سواری نو و تمیز می‌درخشد و با نشانه‌های نوشتاری رنگینی نام و مدلش تبلیغ شده است؛ پیام هم ساده و روشن است: خریدن و استفاده از این سواری خوشبختی خانواده را کامل می‌کند. تأویل ۲) خوشبختی در زندگی خانوادگی یافتنی است؛ در این روز بهاری و در این چمنزار اگر در میان خانواده‌ات نباشی سعادتمند نیستی. این تأویل مکمل تأویل نخست است؛ اما تأویل سوم چنین نیست. تأویل ۳) در جامعه‌ی مردسالار زنان به کار خانگی مشغولند؛ دخترک از همین نخستین سال‌ها می‌آموزد که به مادر در آماده کردن سفره‌ی غذا کمک کند؛ اما ورزش، شادی و استفاده از «ایام فراغت» از آن مردها و پسربچه‌های خانواده است. می‌توان مسیر تأویل‌ها را ادامه داد و پیام‌های تازه‌ای یافت. پیام‌هایی که چه‌بسا فرستنده (یعنی تهیه‌کنندگان دیوارکوب) در ذهن نداشت و ما آن‌ها را همچون «کشف ناآگاهی متن» طرح می‌کنیم. اما مرزهای این تأویل‌پذیری متن کجاست؟ آیا برای «ساختن معناهای جدید» حدّی هم وجود دارد؟

اکنون به یکی از نخستین اسناد تاریخ هرمنوتیک توجه کنیم: مکالمه‌ی ایون افلاتون. در این مکالمه سقراط با ایون که راوی و مفسّر مشهور اشعار هومر بود درباره‌ی هنر تأویل و تفسیر متن بحث می‌کند و می‌گوید: «مهارتی که تو در تفسیر [Hermenia] اشعار هومر داری هنری نیست، زیرا ناشی از نیرویی نیست که در خود تو باشد بلکه نیرویی الهی تو را بر آن می‌دارد، درست مانند نیرویی که در سنگی است که اوری‌پید مغناطیس نامیده است و ما هراکلیا می‌خوانیم».[۴] سقراط تمثیل را ادامه می‌دهد و می‌گوید که شاعران به نیروی الهام در حالت جذبه و بی‌خبری با خداوند شعر رابطه می‌یابند و چونان حلقه‌ای از زنجیری آهنین که با سنگ مغناطیس برخورد می‌کند از نیروی آن سنگ برخوردار می‌شوند؛ حلقه‌هایی دیگر از این زنجیر که به شاعران متصلند راویان و تفسیرکنندگانند که به سهم خود از نیروی مغناطیس شاعرانه برخوردار می‌شوند و در حالت ازخودبی‌خبری به تفسیر می‌پردازند؛ و سرانجام حلقه‌های بی‌شمار دیگر زنجیر که مخاطبان (شنوندگان) شعر هستند از تماس با تفسیرکنندگان سرشار از نیروی مغناطیس یا الهام شاعرانه می‌شوند. به نیروی خدایی، شاعران و به هر شاعر حلقه‌های بسیار تفسیرکنندگان و به هر مفسّر حلقه‌های بی‌شمار مخاطبان وصل شده‌اند.[۵]

اگر چون سقراط شعر را از خودبه‌درشدگی بدانیم، آنگاه باید بپذیریم که شاعر نه بر پایه‌ی آگاهی، بل بر بنیان نا آگاهی و در حالت مکاشفه‌ای معنوی شعر می‌گوید، پس به معنای کار شاعرانه‌ی خود دانا نیست. به بیان دیگر نیّت او سازنده‌ی معنای شعر نیست. می توان گفت که تناقضی وجود دارد میان این حکم و نخستین گفته‌های سقراط در ایون، آنجا که می‌گوید: «[شما راویان] مجبورید با سخنوران نامی ــ خصوصاً هومر که شاعری ملکوتی است ــ سروکار داشته باشید و نه‌تنها اشعار او را از برکنید، بلکه به کنه اندیشه‌هایش پی ببرید، چه اگر کسی معنی سخن شاعر را نفهمد مفسّر اشعار او نمی‌تواند بود و وظیفه‌ی راوی این است که اندیشه‌های شاعر و نکته‌هایی راکه در اشعار او نهفته است تفسیر کند و بدیهی است که اگر راوی خود نتواند آن معانی را دریابد از ادای وظیفه خویش ناتوان خواهد ماند».[۶]

هرمنوتیک مدرن به ویژه در بحث از سخن هنری دیگر نمی‌پذیرد که معنای متن همان است که در ذهن مؤلف بوده است و وظیفه‌ی تأویل‌کننده یا ناقد یا مخاطب اثر هنری به‌کشف این نیّت ذهنی خلاصه می‌شود. نویسندگان هرمنوتیک مدرن دو دلیل مهم در اثبات این ادعا می‌آورند: ۱) نا آگاهی مؤلف در لحظه‌ی آفرینش، ۲) سلطه‌ی ابزار بیان و زبان بر مؤلف. بنا به نخستین دلیل آنچه هنرمند پیش می‌کشد فقط استوار به دانش و جهان‌بینی او نیست و به تجربه‌های آگاهانه‌ی او از زندگی تقلیل نمی‌یابد. اثر هنری بیش و کم وابسته است به ضمیر نا آگاه مؤلف، و اثر بی‌آنکه پدیدآورنده‌اش بداند یا بخواهد وابسته می‌شود به متونی دیگر و حتی به سویه‌هایی از شخصیت مؤلف که بر خود او نیز آشکار نیست. بنا به دومین دلیل در آفرینش همواره لحظه‌ای پیش می‌آید که زبان و ابزار بیان بر هنرمند مسلط شوند و به اصطلاح او را همراه خود ببرند و مؤلف بی‌آنکه بداند یا بخواهد به فرمان زبانِ اثر هنری، شیوه‌ی بیان، ژانرهای هنری، عوامل مسلط در بیان و . . . کار کند. از این‌روست که شاعری بی‌اختیار سلطه‌ی زبان شاعری دیگر را می‌پذیرد، یا واژه‌ای ازیادرفته را به کار می‌گیرد، یا استعاره‌ای را مکرّر می‌کند، یا ابهامی معناشناسیک می‌آفریند. خلاصه، میان عوامل بی‌شماری که پدیدآورنده‌ی اثر هنری است، یکی هم نیّت مؤلف است و نادرست خواهد بود که همین یک نکته را سازنده‌ی معنای اثر بدانیم.

هرمنوتیک مدرن با ساختارگرایی ادبی در نقد و رد «جزم نیّت مؤلف» همراه است. یعنی نمی‌پذیرد که معنای متن را بتوان از راه دقت به نیّت مؤلف دریافت و ادراک و نقادی را در حکم مکالمه‌ای با خود متن می‌داند و تأکید می‌کند که تنها در جریان این مکالمه معناهای تازه‌ای آفریده خواهد شد. ایده‌ی آفرینش معنا هرمنوتیک مدرن را از ساختارگرایی جدا می‌کند. نظریه‌پردازان ساختارگرا که در زمینه‌ی ادبیات نوشته‌اند دستکم در نخستین سال‌های کار خود (از میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۸) همچنان به سودای کشف قاعده‌های بنیادین «علم ادبی» بودند و می‌کوشیدند تا به یاری خود متن معنا یا معناهای آن‌راکشف کنند؛ در حالیکه هرمنوتیک مدرن با توجه به آثار مارتین هیدگر از راز متن چونان افق امکان‌ها یاد می‌کند، افقی که به روی تأویل‌های

تازه و معناهای جدید گشوده است. هانس گئورگ گادامر در نخستین بخش کار مهم فلسفی خود حقیقت و روش سخن زیبایی‌شناسیک را بررسی کرده و در این بحث به مفهوم «بازی» توجه کرده است. در بازی «آن کس که بازی می‌کند مورد بازی هم قرار می‌گیرد» و زود درمی‌یابد که نه فاعل راستین و شناسای فلسفی، بل به‌کاربرنده‌ی قاعده‌های بازی است، و این قاعده‌ها با بازی او به خود تحقق می‌دهند و «بازی با او بازی می‌کند».[7] چنین است بازی متن با مخاطبش و با آفریننده‌اش، و چنین است بازی زبان با گوینده و نویسنده.

می‌توان مهمترین نکته‌هایی را که از نسبت هرمنوتیک و معناشناسی به دست می‌آیند در شکل‌های زیر خلاصه کرد: گزاره‌ی اصلی: هدف تأویل کشف معنای متن است. این معنا در یکی از دو شکل زیر به دست می‌آید:

شکل الف) در متن به دنبال آن چیزی هستیم که مؤلف می‌خواست عنوان کند. اومبرتو اکو به یاری اصطلاحی لاتینی در این مورد از Intentio Auctoris یاد کرده است.[8] شکل ب در متن به دنبال آن چیزی هستیم که خود متن می‌گوید، مستقل از نیّت مؤلفش. به گفته‌ی اومبرتو اکو Intentio Operis. اگر شکل الف را در نظر آوریم یکی از حالت‌های زیر ممکن است: ۱) به دنبال یگانه معنای متن هستیم. نمونه‌اش آغاز متافیزیک ارسطو: «همه انسان‌ها در سرشت خود جویای دانستن‌اند».[9] کافی است بدانیم ارسطو به چه چیزها می‌گفت انسان، سرشت، دانستن، جویا بودن تا معنای گزاره را دریابیم. ۲) به دنبال معناهای متعدد و چه‌بسا بی‌شمار هستیم که مؤلف طرح کرده و شاید به یکی یا چندتا از آن‌ها نظر داشته است. نمونه‌اش از همان متن ارسطو: «بینایی بیشتر از همه حواس دیگر به ما یاری می‌کند تا بشناسیم و نیز بسیاری از اختلاف‌ها را بر ما آشکار می‌سازد».[10] می‌توان گفت که نیّت ارسطو جز اثبات برتری نیروی بینایی، این نیز بوده است که آشکار کردن اختلاف‌ها خود یک فضیلت و مزیّت است. اکنون پرسش‌های دیگری مطرح می‌شوند: آیا فقط بینایی آشکار می‌کند؟ آیا بینایی بیش از دیگر حس‌ها چنین می‌کند؟ و ... ۳) به دنبال معنا یا معناهای مورد نظر مؤلف هستیم، اما به معناهایی برمی‌خوریم که مؤلف طرح نکرده است. باز نمونه‌اش را از همان متن ارسطو می‌آورم: «بنابراین سایر جانوران [به استثنای انسان] با تصورات یا تخیلات و خاطره‌ها می‌زیند، اما از تجربه اندکی بهره‌مندند».[11] می‌توان پرسید: نسبت تجربه با خیالپردازی، تصور و خاطره کدامست؟ نسبت ادراک حسی با هر یک چیست؟ و... کانت یکی از نخستین فیلسوفانی بود که به این نکته‌ی آخر توجه کرد و در سنجش خرد ناب نوشت که چه‌بسا مخاطب بتواند نیّت گوینده را بهتر از خود او درک کند.[12] شلایرماخر نیز به دنبال کانت حکم داده که شناخت تأویل‌کننده از مؤلف گاه بارها بیش از شناخت مؤلف از خویشتن است.[13]

نکته‌ی آخر ما را به سوی شکل ب پیش می‌راند؛ یعنی جستجوی معنای متن مستقل از نیّت مؤلفش. اگر این بدیل را در نظر آوریم متوجه می‌شویم که یکی از حالت‌های زیر ممکن

است: ۱) در متن به جستجوی آن معنایی هستیم که از راه ارجاع به زمینه‌ی همگون عناصر درونیش و در موقعیت نظام دلالت‌ها و مصداق‌هایش مطرح می‌شود. این کاری است که ساختارگرایان (و فرمالیست‌های روسی) پیشنهاد می‌کردند و تا حدودی همانند کاری است که هنگام خواندن متونی انجام می‌دهیم که به علوم طبیعی و فیزیکی مربوط می‌شوند. تلاش فکری ما در این حالت یافتن پاسخی است به این پرسش: «چگونه متن ساخته شده است؟» معنا یا معناها در پرتو پاسخی که می‌یابیم مطرح می‌شوند. ۲) در متن معنایی را بر اساس ارجاع به نظام دلالت‌های ذهن خود می‌یابیم (یا می‌آفرینیم) و / یا معنایی را بر اساس ارجاع به حس‌ها، خواست‌ها و حتی انگیزه‌هایی می‌یابیم (یا می‌آفرینیم). پدیدارشناسان در این حالت از «استراتژی متن» یاد کرده‌اند و اومبرتو اکو آن‌را Intentio Lectoris خوانده است. اکنون می‌توانیم گزاره‌ی اصلی را چنین کامل کنیم: هدف تأویل شناخت (یعنی کشف یا آفرینش) معنا یا معناهای متن است. تأکید بر آفرینش مرز میان معناشناسی و هرمنوتیک را تدقیق می‌کند.

اکنون برای دقت بیشتر به مفهوم چندمعنایی به مکالمه‌ی ایون بازمی‌گردیم. در حالیکه سقراط می‌کوشد تا اهمیت کار شاعرانه‌ی سرایندگانی جز هومر را به ایون یادآور شود، ایون به تأکید می‌گوید که تنها در تفسیر اشعار هومر با دنیایی دیگر ارتباط برقرار می‌کند و به مکاشفه‌ای معنوی راه می‌یابد. شعر هومر بنیان اسطوره‌ای و گشاینده‌ی معناهای نمادین برای یونانیان بود. از آناکساگوراس تا سوفیست‌ها، خدایان و قهرمانان حماسه‌های هومر برای فیلسوفان ایده‌های جهان معنوی و سرنمون نیروهای جهان طبیعی دانسته شده‌اند. دوگانگی آسمان و زمین چنین جلوه کرد که معنای باطنی به آسمان و معناهای ظاهری به زمین نسبت داده شد. واژه‌ی Hyponoia (زیرمعنا) در مباحث ادبی یونانیان به جای تمثیل Allegory به کار رفته است؛ یعنی پذیرفته شده که در هر متن معناهایی نهفته است که آسان کشف نمی‌شود. باور به همین معناهای درونی سبب شد که افلاتون روایت داستان‌های شاعرانه را در آرمانشهر و جمهوری خود ممنوع کند: «[آیا] حق داریم اجازه دهیم که کودکان هر قصه‌ای را از هر کسی بشنوند و در نتیجه اعتقادهایی پیداکنند خلاف آنچه در بزرگی از آنان چشم داریم؟... بیشتر قصه‌هایی راکه امروز به کودکان می‌گویند باید موقوف کنیم... [داستان‌هایی] چون داستان جنگ خدایان که هومر نقل کرده است هر چند دارای معانی عمیقی باشند در جامعه‌ی ما متروک خواهند شد، زیراکودکان و جوانان به درک آن معانی و تشخیص اینکه مضمون آن داستان‌ها استعاره است یا نه توانا نیستند و هر چه از کودکی در ذهن آنان جای گیرد هرگز زدوده نخواهد شد.»[۱۴]

پس افلاتون (همچون تمامی کسانی که در گستره‌ی زندگی فرهنگی نظارت و استبداد را جایز می‌دانند) فقط روایت آن داستان‌هایی را در آرمانشهر مجاز دانست که از نظر اخلاقی و آموزشی مورد پسند او باشند: «ما فقط اشعاری را به جامعه‌ی خود راه خواهیم داد که مضمونشان ستایش خدایان و تحسین مردان شریف باشد. اگر اشعار دیگر را اعم از تراژدی و حماسه به کشور

خود راه دهی عنان اختیار جامعه به دست لذت و درد خواهد افتاد و قانون و خرد که در همه زمانها و مکانها بهترین فرمانروایان‌اند از جامعه تو رخت برخواهد بست».[۱۵] اما ارسطو بر خلاف استادش با بیان اینکه شعر از تاریخ فلسفی‌تر است در واقع به ابهام معنایی زبان شاعرانه اشاره کرد: «تاریخ‌نگار از حوادث رخ‌داده یاد می‌کند و شاعر از حوادثی که می‌توانست رخ دهد. شاعری کاری فلسفی‌تر است و منش پیشرفته‌تری از تاریخ‌نگاری دارد. چراکه شعر بیانگر امر کلی است و تاریخ بیانگر امر خاص».[۱۶] لونگینوس به احتمال زیاد متأثر از کتاب نظریه‌ی ادبی ارسطو بود که نوشت معنا در قطعه‌ی ادبی عالی بارها ژرف‌تر و بیشتر از آن چیزی است که به گوش شنونده یا چشم خواننده می‌رسد.[۱۷] در سراسر سده‌های میانه متون عرفانی و ادبی استوار بر بینشی باطنی و نهان‌روش (Esoterism) چندمعنایی دانسته شد. اوج این برداشت را می‌توان در تفسیرهای عارفان کابالا از تورات و تفسیرهای شاگردان اگوستن قدیس از اناجیل یافت. باور به منش تک‌معنایی متن در روزگار تجدد، پس از رنسانس به ویژه همپای رشد خردگرایی فلسفی شکل گرفت. این باور راهگشای کار اندیشگران روشنگری بود و پس از آنان نیز به ویژه در آثار ویلهلم دیلتای یافتنی است و اینجا با رشد خرد علمی ـ پوزیتیویستی همراهی دارد، و نیز همراه است با باور به نیّت مؤلف چونان بنیان معناشناسیک. در مباحث هرمنوتیک مدرن این باور مورد نقادی قرار گرفته است و جز اریک. د. هرش هواداری ندارد.

بحث از معناهای پنهان متن که دیدیم مورد پذیرش افلاتون و ارسطو و فیلسوفان سده‌های میانه بود، با بحث هرمنوتیک مدرن یکی نیست. یونانیان و در پی آنان فیلسوفان رم و سده‌های میانه بر این باور بودند که معناهای پنهان باید کشف شوند، اما بنا به دیدگاه امروزی ما این معناها باید آفریده شوند. امروز چنین استدلال می‌شود که حتی ساده‌ترین شکل ادراک حسی از آنجا که نه ثبت ساده‌ی حس بل ادراک آن است، تأویل محسوب می‌شود. گادامر هر گونه کنش شناخت را، به هر شکل که باشد «اندیشگون» و از این رهگذر مرتبط به تأویل می‌داند و می‌نویسد: «تمامی اشکال شناخت شکل‌هایی از تأویل هستند».[۱۸] ریکور میان شناخت و توصیف به دلیل همانندی‌های سه قلمرو نظریه‌ی متن، نظریه‌ی کنش و نظریه‌ی تاریخ تمایزی قائل نشده است.[۱۹] اما شکل دقیق چنین تمایزی در نوشته‌های دیلتای و به ویژه مقاله‌ی او «سرچشمه و تکامل هرمنوتیک» یافتنی است. دیلتای توصیف را ویژه‌ی گستره‌ی علوم طبیعی و شناخت را خاص قلمرو علوم انسانی می‌دانست. پس از او اریک. د. هرش میان Ars Intelligendi و Ars Explicandi تفاوت گذاشت. نخستین هنر شناخت است (دقت به ساختار متن یا تفسیر بر اساس راهنماهای معناشناسیک متن) و دومی توصیف است یعنی تفسیر بر اساس راهنماهایی که فراتر از متن وجود دارند. می‌توان طرح داستانی رمان یا فیلمی را شناخت بی‌آنکه از دلالت‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، روانشناسیک و... باخبر بود. اما چون از این دلالت‌ها باخبر شویم به قلمرو توصیف گام می‌نهیم. در نقادی استوار به بینش مدرن از هرمنوتیک توصیف دلالت‌های

فنی، فرهنگی و ... معتبر شناخته می‌شود، اما این توصیف کار اصلی ناقد را تعیین نمی‌کند. کار اصلی ارائه‌ی تأویل است و تأویل را پل ریکور چنین تعریف کرده است: «تأویل فعالیت ذهنی کشف رمز معنای باطنی است که در پس معنای ظاهری پنهان شده باشد، یعنی آشکار شدن درجات [یا لایه‌های درونی] معناست که در معنای آشکار نهفته‌اند».[۲۰] شاید بتوان گفت که شناخت و توصیف با معنای آشکار و مستقیم سروکار دارند، اما تأویل با معناهای باطنی و پنهان.

اما تعریف ریکور هنوز زندانی مفهوم «کشف معنا» ست. در تمامی آثار ریکور تأویل ناگزیر نقش تأویل‌کننده را برجسته می‌کند، و بارها از «آفرینش معنا» بحث شده است. از خود ریکور آموخته‌ایم که معنای باطنی موردی از پیش نهفته در دل معنای ظاهری نیست، بل چیزی است که باید ساخته شود و ساختن آن کار تأویل‌کننده است. به این نکته هم باید دقت کنیم که در آفرینش جز ابزاری که متن به دست می‌دهد ابزاری دیگر هم هست که در دانش، جهان‌بینی، روانشناسی، موقعیت اجتماعی و ... تأویل‌کننده حضور می‌یابد. توصیفی در یک رمان، استعاره‌ای در یک شعر یا حرکت دوربینی در یک فیلم برای یک مخاطب اثر هنری بی‌اهمیت است و در نظر مخاطبی دیگر بسیار مهم. پس «اختلاف در تأویل‌ها» نه رخدادی انحرافی در مسیر شناخت، بل موقعیتی است ناگزیر و مثبت. به همین دلیل گادامر و ریکور به تأکید تأویل را «کنشی درگستره‌ی منطق مکالمه» دانسته‌اند: هم مکالمه‌ی مخاطب با متن، هم مکالمه‌ی مخاطب‌ها با یکدیگر، هم مکالمه‌ی افق‌های متفاوت دلالت‌های معنایی.

اختلاف در تأویل‌ها تنها به آفرینش معناهای تازه بازنمی‌گردد، بل حتی میان فیلسوفان هرمنوتیک کهن (یونان باستان، رم، اهل کلام یهودی، مسیحی، مسلمان و...) نیز وجود داشت. می‌توان گفت که باور به سویه‌ی چندمعنایی متن، اختلاف در تأویل‌ها را ناگزیر می‌کند. دسته‌بندی مشهور اگوستن قدیس که تا روزگار رنسانس در تأویل متون معتبر دانسته می‌شد، راهی بود برای به نظم آوردن انواع تأویل و اختلاف در آراء تأویل‌کنندگان. به نظر او می‌توان به چهار گونه‌ی متفاوت متون کتاب مقدس را خواند: تاریخی، تمثیلی، اخلاقی و معنوی. آیین چهار شیوه‌ی خواندن حتی در مورد متون غیردینی هم‌کارآ دانسته می‌شد. دانته در نامه‌ی مشهور ۱۳۱۹ (نامه‌ای که نوشتن آن‌را به او نسبت می‌دهند) با آغاز از همین انواع خواندن نتیجه گرفت که نه‌تنها می‌توان اشعار او را به چهار شیوه خواند، بل این اشعار چندمعنایی هستند. تأویل خود او از شعری فلسفی که سروده بود در کتاب ضیافت یکی از مهمترین آثار است در تاریخ هرمنوتیک. این تأویل، جدا از تلاش ستودنی شاعر در به نظم آوردن «دایره‌های تفسیر» یادآور شکاکیت و تردیدی است که رولان بارت درباره‌ی خواندن، در روزگار ما ابراز کرده است: «نمی‌دانم که آیا خواندن بر اساس عناصر شکل‌دهنده‌اش گستره‌ای بسیار وجهی از کنش‌های پراکنده و از تأثیرهای ساده‌ناشدنی هست یا نه، در نتیجه نمی‌دانم که آیا خواندنِ خواندن [یعنی] فراخواندن چیزی جز انفجار ایده‌ها، هراس‌ها، اشتیاق‌ها، خوشی‌ها و سرکوب‌ها می‌تواند باشد؟»[۲۱]

خرد هرمنوتیک بیشتر در پیکر دو سخن فلسفی و هنری شکل می‌گیرد. در دهه‌ی گذشته از هرمنوتیک در گستره‌ی نظریه‌ی سیاسی، جامعه‌شناسی، ارتباط‌شناسی و... بحث شد، اما این‌همه در نهایت در سایه‌ی سخن فلسفی هرمنوتیک جای می‌گیرند. حتی جیانی واتیمو که به صراحت هرمنوتیک را «سخن مسلط» (Koiné) دوران ما می‌داند،[۲۲] می‌پذیرد که فاصله‌ای سخن هرمنوتیک را از سخن علمی دور می‌کند. دلیل این نکته آرمان تک‌معنایی سخن علمی است. این سخن به سوی صراحت و قطعیت پیش می‌رود و در پی زدودن «زوائد معناشناسیک» است. آرمان سخن علمی به ویژه در روزگار مدرنیته زبان ریاضی است، رسیدن به قاعده‌هایی نشانه‌شناسیک که یک معنا بدهد نه بیش؛ چندان‌که جایی برای معناهای ضمنی و دلالت‌های مرتبه‌ی دوم باقی نماند. از این نظر سخن علمی درست نقطه‌ی مقابل سخن هنری است. هر چند شماری از هنرمندان و زیبایی‌شناسان گاه به سوی سخنی تک‌معنایی نزدیک شده‌اند، اما همچون یک قاعده می‌توان گفت که سخن هنری استوار است بر ابهام معناشناسیک. دو سرنمون این سخن‌ها را در نظر آوریم: **گفتاری درباره‌ی دو نظام نوشته‌ی گالیله** و **Finnegans Wake** جیمز جویس. دانشمند و ریاضی‌دان سده‌ی شانزدهم تلاش کرده تا زبان علم را به قاعده‌های قطعی و کمّی مجهز کند، اما نویسنده‌ی سده‌ی ما از واژگانی سود جسته که ریشه در بیش از ده زبان دارند و از آن قاعده‌های نحوی سود برده که هیچ پیشینه‌ای در زبان‌های اروپایی ندارند. گالیله به تجربه و بیان ریاضی نزدیک شده و اطمینان یافته است که داده‌های تجربه‌پذیر از وزن و رنگ و بو تا هر چیز دیگر «تمایزهای در کمیّت هستند». ادموند هوسرل این «ایده‌ی شگفت‌انگیز» گالیله را نقد می‌کند و کاستی «ریاضی دیدن دنیا» را بنیان نقد به «خردگرایی مدرنیته» می‌سازد. هوسرل می‌نویسد که «همه چیز در زیست جهان به تمایزهای کمّی فروکاسته نمی‌شوند».[۲۳] جیمز جویس هم زمانی که می‌گفت **Finnegans Wake** «حسابرسی مدرنیته» است تا حدودی به حکم فیلسوف پدیدارشناس نزدیک می‌شد.

میان دو سخن علمی و هنری که یکی به دلیل صراحت معناشناسیک معناهای باطنی و ابهام را برنمی‌تابد و دومی در بُن خود استوار است به معناهای چندگانه‌ی درونی و ابهام، سخن فلسفی قرار دارد که گاه به قطب علم نزدیک می‌شود و گاه به قطب هنر. در پایان کتاب پنجم **جمهوری** افلاتون کار فیلسوف را چنین تعریف می‌کند: «اینان همواره چیزهایی را خواهانند که موضوع شناسایی است»، و «اگر چیزی بیابیم که میان باشنده و نباشنده جای داشته باشد، آن چیز موضوع پندار خواهد بود نه موضوع دانایی. زیرا پندار واسطه‌ای است میان دانایی و نادانی... آن گروه که فقط به هر چه هستی حقیقی دارد دل بسته‌اند باید فیلسوف یعنی دوستدار دانش نامیده شوند نه دوست پندار».[۲۴] پس از گالیله «هر چه هستی حقیقت دارد» اعداد، اندازه‌ها و براهین ریاضی دانسته شد، و آنچه به این قاعده درنیامد «پندارهایی که راه به هزارتوهای ابهام می‌برند».[۲۵] دکارت بر پایه‌ی همین باور گالیله در یکی از زیباترین زندگینامه‌های خود نوشته‌ی فلسفی تأکید کرد که چون از میان تمامی کسانی که در علوم به جستجوی حقیقت هستند ریاضی‌دانان به براهین

پی برده و دلایل محقق و بدیهی به دست آورده‌اند، فلسفه دیگر نمی‌تواند بی‌نیاز از کار ایشان باشد. جز گفتار در روش می‌توانم از دو شاهکار فلسفی دیگر نام ببرم که هر یک به گونه‌ای نه‌تنها در استدلال و پیشبرد بحث، بل در ظاهر صوری خود استوار به منطق ریاضی هستند: اخلاق اسپینوزا و رساله‌ی منطقی ــ فلسفی ویتگنشتاین.

اما فیلسوفان گاه به سرنمون دوم یعنی سخن هنری نزدیک شده‌اند. مقصودم فقط آنجا نیست که از زیبایی‌شناسی و هنر بحث کرده‌اند، بل اشاره‌ام به گوهر کار فلسفی آنان است. به یقین جمله‌ی مشهور دکارت در نامه‌اش به پیکو (مترجم اصول فلسفه) را شنیده‌اید: «فلسفه یکسر به درختی همانند است. ریشه‌هایش متافیزیک، تنه و ساقه‌اش فیزیک، و شاخه‌هایی که از این تنه روییده‌اند تمامی علوم دیگرند.»[۲۶] فیلسوف روزگار ما مارتین هیدگر در سرآغاز رساله‌ی متافیزیک چیست؟ می‌پرسد: «اما این درخت در کدام خاک رشد کرده است؟»[۲۷] پرسش ساده‌ای که به بُن متافیزیک می‌اندیشد و چون پاسخ بدان در روشنایی پندارگونه‌ای قرار ندارد که درخت باید در آن دیده می‌شد، از دنیای «خرد علمی» دور می‌شود و به قلمرو بحث از هستی‌شناسی

بگذارید به پرسشی که در آغاز بحث طرح کردم و هنوز بدان پاسخی نداده‌ام بازگردیم: مرزهای تأویل کجاست؟ آیا برای ساختن معناهای جدید حدّی هم وجود دارد؟ می‌توان درباره‌ی بحثی که تاکنون داشتم شکاکانه پرسید: آیا این آزادی تأویل (که همواره به نام اختلاف در تأویل‌ها توجیه می‌شود) به آنجا نخواهد رسید که کسی یکسر بی‌اعتنا به متن، پشت بدان کند و هر چه می‌خواهد بگوید و آن‌را به عنوان تفسیر متن پیش کشد؟ نیچه با نیش زبان از آن‌همه تفسیرهای انقلاب فرانسه یاد کرده که چندان فراوان و گوناگون بودند که سرانجام «متن در زیر تفسیر گم شد»؛ یعنی آینده‌ای بزرگوار تمامی گذشته و آن «مضحکه‌ی غم‌انگیز و اگر درست ارزیابی کنیم پرت را» بد فهمید و «از این راه چه‌بسا آن‌را تاب‌آوردنی کرد».[۳۱] به یاری نیچه شاید بتوان به مسأله‌ی «مرزهای تأویل» پاسخ داد: تأویل مرز ندارد، شاید به این دلیل که می‌خواهیم گذشته و متن را «تاب‌آوردنی» کنیم، یعنی آن‌ها را در افق تازه‌ای، افق دلالت‌های معنایی امروز قرار دهیم.

اینجا افق از معنایی که معمولاً در زبان فارسی دارد، جداست، یعنی سپهری گشوده به سوی بی‌نهایت نیست که فراتر از آن بسیاری چیزها وجود داشته باشد اما به چشم نیاید. افق محدوده‌ای است که تأویل‌های گوناگون در آن جای می‌گیرند. این درست همان معنایی است که یکی از مهمترین آثار فلسفی سده‌ی ما در نخستین صفحه‌اش پیش می‌کشد: «هدف ما در این کتاب پرداختن به مسأله‌ی معنای هستی و انجام این کار به گونه‌ای مشخص است. هدف موقت، تأویل زمان است، چونان افق ممکن هر گونه شناخت از هستی در کل».[۳۲]

1 – Homer, *L'iliade*, tra. Lasserre. E, Paris, 1989, p. 407.

هومر، ایلیاد، ترجمه س. نفیسی، تهران، ۱۳۶۸، ص ۷۲۸.

۲ ــ افلاطون، دوره آثار، ترجمه م. ح. لطفی، تهران ۱۳۶۸، ج ۲، ص ۷۶۶.

۳ ــ ناصرخسرو، جامع‌الحکمتین، تصحیح هـ. کربن، م. معین، تهران ۱۳۶۳، ص ۱۱۶.

۴ ــ افلاطون، پیشین، ص‌ص ۶۱۱ ــ ۶۱۰.

۵ ــ پیشین، ص ۶۱۴.

۶ ــ پیشین، ص ۶۰۶ ــ ۶۰۵.

7 – Gadamer. H. G, ***Truth and Method,*** London, 1979, p. 95.

8 – Eco. U, ***Les limites de l'interprétation,*** tra. Bouzaher. M, Paris, 1992, pp. 29–32.

۹ ــ ارسطو، متافیزیک، ترجمه ش. خراسانی، تهران، ۱۳۶۶، ص ۳.

۱۰ ــ پیشین، ص ۳.

۱۱ ــ پیشین، ص ۳.

12 – Kant. I, ***Critique of Pure Reason,*** tra. Smith. N, London, 1983, p. 310.

ا. کانت، سنجش خرد ناب، ترجمه م. ش. ادیب سلطانی، تهران، ۱۳۶۲، ص ۴۰۲.

13 – Schleiermacher. F. D. E, ***Herméneutique,*** tra. Berner. C, Paris, 1987, pp. 170–173.

۱۴ ــ افلاطون، پیشین، ج ۳، ص‌ص ۹۴۳ ــ ۹۴۰.

۱۵ ــ پیشین، ص ۱۲۶۷.

16 – Aristotle, ***The Works,*** ed. Ross. W. D, Oxford, 1971, 1451. b.

17 – Longinus, ***On the Sublim,*** tra Dorsch. T. S., London, 1974, p. 100.

18 – Gadamer, ***op.cit,*** p. 373.

19 – Ricoeur. P, ***Du texte à l'action,*** Paris, 1986, pp. 161–182.

20 – Ricoeur. P, ***Les conflits des interprétations,*** Paris, 1969, p. 16.

21 – Barthes. R, ***Le bruissement de la langue,*** Paris, 1986, p. 37.

22 – Vattimo. G, ***Éthique de l'interprétation,*** tra. Rolland. J, Paris, 1991, p. 45.

23 – Husserl. E, ***La crise des sciences européennes et la phénomenologie transcendantale,*** Paris, 1989, p. 41.

۲۴ ــ افلاطون، پیشین، ص‌ص ۱۰۸۵ ــ ۱۰۸۴.

25 – Galilée, ***L'éssayeur,*** tra. Chauvier. C, Paris, 1980, E (232).

26 – Descartes. R, ***Oeuvres et lettres,*** Paris, 1953, p. 566.

27 – Heidegger. M, ***Questions.1,*** Paris, 1976, p. 23.

28 – Michelfelder. D, Palmer. R. E, ***Dialogue and Deconstruction,*** New York, 1989, p. 33.

۲۹ ــ هایزنبرگ. و، جزء و کل، ترجمه ح. معصومی همدانی، تهران، ۱۳۶۸، ص‌ص ۲۱۸ ــ ۲۰۶.

۳۰ ــ پیشین، ص ۲۱۱.

۳۱ ــ نیچه. ف، فراسوی نیک و بد، ترجمه د. آشوری، تهران، ۱۳۶۲، ص ۷۸.

32 – Heidegger. M, ***Être et temps,*** tra Vezin. F, Paris, 1986, p. 21.